PTJ Polish Theatre Journal

Iga Gańczarczyk

Możemy spróbować to sobie wyobrazić

www.polishtheatrejournal.com

Wydawca
Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie
Akademia Teatralna w Warszawie

:instytut+eatralny
im. Zbigniewa Raszewskiego
20 03 18

AKADEMIA TEATRALNA
WARSZAWA

Iga Gańczarczyk

Możemy spróbować to sobie wyobrazić

1.

Tim Etchells, dyrektor artystyczny Forced Entertainment (on sam unika słowa „lider" i określa się raczej jako osobę stymulującą współpracę), w jednym z wczesnych esejów przytoczył anegdotę, która dobrze obrazuje punkt wyjścia dla większości działań grupy. Opowieść dotyczy hipisów z Haight Ashbury w San Francisco, którzy pod koniec lat 60. XX wieku mieli do tego stopnia dość turystów przyjeżdżających autokarami, by się na nich gapić, że użyli luster w celu odwrócenia sytuacji. Gdy tylko autokar przejeżdżał obok, podnosili lustra, zapraszając turystów, by ci przyjrzeli się sami sobie[1]. „Co właściwie chcieliście zobaczyć?" – pytają aktorzy, którzy w nazwę zespołu mają wpisaną „wymuszoną rozrywkę".

Proste pytania: „co to tak naprawdę jest?", „czego pragnęliście, przychodząc tu dziś wieczorem?", „co właściwie chcieliście zobaczyć?", odnieść można również do teatru Anny Karasińskiej. O jej spektaklach, a szczególnie o debiutanckim *Ewelina płacze* z TR Warszawa, pisano w recenzjach, że okazały się odtrutką na teatralną nudę, że są dowcipne, błyskotliwe i przewrotne, „proste wyrafinowaną prostotą"[2]. Krytycy zgodnie podkreślali, że Karasińska wniosła do teatru świeżość i oryginalność, głównie ze względu na wcześniejsze doświadczenia zawodowe, które nie miały nic wspólnego ze sceną: reżyserka studiowała m.in. filozofię i ukończyła reżyserię filmową i telewizyjną w łódzkiej Filmówce. Przypisywana Karasińskiej pozycja teatralnej debiutantki i samouka nie do końca pozwala jednak opisać konceptualne zaplecze jej teatru. Szczególnie, że pięć zrealizowanych przez nią dotychczas przedstawień (*Ewelina płacze*, *Drugi spektakl*, *Urodziny*, *Fantazja*, *Wszystko zmyślone*) pokazuje, iż mamy do czynienia z niezwykle spójnym i przemyślanym projektem, w którym generatorem scenicznej sytuacji i elementem długoterminowych poszukiwań nie jest jedno podstawione widzom lustro, ale skomplikowany system odbić.

Prace Karasińskiej nie funkcjonują w próżni, ale tworzą szereg asocjacji z działaniami innych artystów z pola sztuk performatywnych, m.in. wspomnianego już kolektywu Forced Entertainment, chorwackiej

1 Tim Etchells, *Graj: współpraca i proces*, przeł. Maciej Kositorny, w: Tim Etchells, *Tak jakby nic się nie wydarzyło. Teatr Forced Entertainment*, red. Katarzyna Tórz, Fundacja Malta, Korporacja ha!art, Poznań–Kraków 2015, s. 55.

2 Witold Mrozek, *Abstrakcyjna „Fantazja" w TR Warszawa*, „Gazeta Wyborcza", 16 kwietnia 2017.

choreografki i autorki tekstów Ivany Müller czy brytyjsko-niemieckiego choreografa Tino Sehgala. Wskazanie tych punktów stycznych czy obszarów wspólnych ma na celu poszerzenie refleksji wokół wybranych strategii teatralnych Anny Karasińskiej. To spojrzenie z ukosa wynika również z faktu, że spektakli Karasińskiej nie oglądałam na bieżąco, ale już jako zestaw: zainteresowały mnie wpisane w ten teatr paradoksy, powracające lub porzucone gesty i zagadkowe ślepe plamki, w których wytworzony zostaje między aktorami, spektaklem a widzami szczególny rodzaj współzależności.

Karasińska decydując się na start w konkursie „Teren TR" w TR Warszawa, w ramach którego zadebiutowała spektaklem *Ewelina płacze*, wymyśliła na szybko roboczy tytuł swojego pierwszego projektu: brzmiał *Random Disconnects*. Chciała się zająć efektem obcości[3]. Biorąc pod uwagę przypisywaną jej pozycję teatralnej nowicjuszki, może się to wydać zaskakującym wyborem. Choć ostatecznie przyglądanie się sytuacji „przypadkowego odłączenia" widza zostało w *Ewelina płacze* zakamuflowane, to w kolejnych spektaklach ten specyficznie pojęty efekt obcości stanowi paradoksalnie najbardziej wciągający, a zarazem najbardziej tajemniczy mechanizm działania jej teatru.

2.

Karasińska często podkreśla, że „nie opiera się na gotowej wypowiedzi, która już wcześniej istniała w literaturze albo w filmie. Nie wybiera tematów z listy tych ważnych"[4]. Można odnieść wrażenie, że temat w ogóle jej nie interesuje, a tym, co stanowi bazę jej spektakli, jest sytuacja teatralna, uruchamiana najczęściej w ramach konceptualnego zamysłu. Podobnie jak w przypadku spektakli Forced Entertainment teatr Karasińskiej oparty jest na grze lub regule: „prostym, choć ścisłym systemie, który pozwala działającym w nim performerom – w ramach mniej lub bardziej swobodnych improwizacji – podejmować decyzje. Jest też pewnego rodzaju siatką bezpieczeństwa i gwarantem spójności formalnej. Każdy ze spektakli jest zarazem grą i katalogiem, skupieniem na pewnym określonym performatywnym (i często językowym) *modus operandi* lub systemie wymiany"[5].

W *Ewelina płacze* polega to na tym, że aktorzy TR Warszawa grają wolontariuszy, grających aktorów TR Warszawa, w *Drugim spektaklu* aktorzy grają widzów z perspektywy aktorów, *Fantazja* natomiast, na pierwszy rzut oka, stanowi katalog potencjalnych przedstawień zaprojektowanych na aktorów. Improwizacje w ramach tych systemów odbywają się na próbach, dostarczając reżyserce materiału do pisania autorskich scenariuszy. Karasińska raczej nie podkreśla walorów kolektywnej pracy nad tekstem, nie odnosi też własnej metody do tradycji *devised theatre*. Improwizacje z aktorami służą testowaniu wyjściowego konceptu i wpisaniu w scenariusz teatralnego tu i teraz (na przykład okoliczności

---

3 Za: Mike Urbaniak, *Nie umiem zauczestniczyć*, „Pan od kultury. Teatralny blog Mike'a Urbaniaka", 29 listopada 2016, www.mikeurbaniak.wordpress.com.

4 Tamże.

5 Tim Etchells, *Wyspa, cela więzienna, łóżko hotelowe, ziemia niczyja. Parę uwag na temat Quizoola!24*, przeł. Maciej Kositorny, w: Tim Etchells, *Tak jakby nic się nie wydarzyło,* dz. cyt., s. 183.

instytucjonalnych i obsadowych). Pod wieloma względami spektakle Karasińskiej to metateatralne perełki. Jednak odsłanianie mechanizmów teatru – przede wszystkim jego sztuczek, struktur i oczekiwań, które formułuje – choć prowadzi w jej spektaklach do poszerzania pola wolności twórczej i kreowania nowych możliwości, nie stanowi moim zdaniem centrum poszukiwań.

Oczywiście przedstawienia Karasińskiej mają wiele wspólnego z krytyką instytucjonalną, zajmującą się odsłanianiem mechanizmów stojących za produkcją sztuki. Choć jest to zjawisko obecne w sztuce światowej od lat 60. XX wieku, w polskim teatrze wyrazistości nabrało dopiero od niedawna. Mimo to stosunkowo szybko stało się obszarem wspólnym reżyserek i reżyserów kojarzonych z nurtem „auto-teatru”[6] (Anna Smolar, Michał Buszewicz, Agnieszka Jakimiak, Weronika Szczawińska, Wojtek Ziemilski, Justyna Sobczyk i Teatr 21). Według autorki tego określenia, Joanny Krakowskiej, istotą auto-teatru ma być mówienie ze sceny we własnym imieniu, a nie scenicznej postaci. Twórcy mówią „od siebie i o sobie. Odnoszą się do własnych doświadczeń, badają osobiste ograniczenia, odsłaniają słabości, problematyzują sytuację swojej wypowiedzi, definiują i kwestionują swoją tożsamość, zdradzają kulisy procesu teatralnego, relacje zespołowe, ograniczenia instytucjonalne, uwarunkowania ekonomiczne, niepokoje ideowe”[7]. W dwóch pierwszych spektaklach Karasińska wprost zaanektowała do procesu pracy i do samych przedstawień sytuację formułowanych wobec niej oczekiwań. W *Ewelina płacze* odsłoniła narrację aspiracji wpisaną w samo uczestnictwo w konkursie, własną pozycję debiutantki, ale też to, że próby odbywały się w jednym z najmodniejszych warszawskich teatrów. Jednak anegdota o łazience TR-u, w której sikają gwiazdy oraz przewrotnie skonstruowana opowieść o grupie amatorów-zastępców (surogatów) występującej przed widzami, bo aktorzy TR-u nie mieli czasu, odegrana na scenie przez aktorów TR-u (poza tytułową Eweliną), pokazują, że jesteśmy na antypodach wyzierającego często spod ostrza krytyki instytucjonalnej moralizatorskiego lub naiwnego tonu. Karasińskiej bliżej do strategii Tino Sehgala, który w żartobliwy sposób narusza sztywne instytucjonalne struktury, uruchamiając – w dosłownym tego słowa znaczeniu, bo przez działania choreograficzne – elementy pozostające w muzeum czy w galerii poza polem widzialności odbiorców. Sehgal zmienia w performerów transparentnych dla zwiedzających, a obecnych w każdej sali, „strażników” wystaw albo intensyfikuje zmysłowość i cielesność w galerii poprzez od-grywanie na żywo scen miłosnych z dzieł sztuki, jak w performansie *Kiss*. Mniej tu komentarza, więcej zdarzenia. Poza tym – podobnie jak u Karasińskiej – zabawny koncept.

W *Drugim spektaklu* Karasińska wzięła na warsztat sytuację „po sukcesie” i złowrogo brzmiące w mediach pytanie „Co dalej po udanym debiucie?”. W domyśle: na pewno szybka śmierć. Karasińska, choć planowała zrealizować w Teatrze Polskim w Poznaniu podręcznik do sprzątania na czas nieporządku, postanowiła wykonać woltę i zajęła się publicznością. Ten przewrotny gest miał w sobie posmak artystycznego

6 Określenie Joanny Krakowskiej. Za: Joanna Krakowska, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, http://www.dwutygodnik.com/artykul/6756-auto-teatr-w-czasach-post-prawdy.html, dostęp: 20 stycznia 2018.

7 Tamże.

samobójstwa. Reżyserka pozornie zrezygnowała z wykreowania czegokolwiek. Udostępniła scenę jak czystą kartkę, prosząc aktorów o odwzorowanie katalogu najbardziej typowych zachowań widzów i o wykonanie zadań, które widzowie mogliby im postawić. W ten sposób widz stał się obiektem obserwacji i gry. „Co jest z ludźmi, którzy, jak to Richard mówi w *Showtime*: »lubią tak siedzieć po ciemku i patrzeć, jak inni to robią…?« – zastanawiał się Tim Etchells. – Inni (tacy jak ja, a może i ty), którzy płacą za to, żeby usiąść i patrzeć, jak inni coś odgrywają, którzy płacą za oglądanie udawania”[8].

Motyw opresji patrzenia zostanie podjęty również w kolejnym spektaklu Karasińskiej z TR-u – w *Fantazji*. „Adam gra widza, który chodzi do teatru na wszystko, ponieważ chce popatrzeć na ludzi – instruuje aktora siedząca na balkonie reżyserka. – Wcześniej widz próbował patrzeć na ludzi w tramwajach i centrach handlowych, ale jakoś źle reagowali. W teatrze widz czuje, że patrzeć wolno”[9]. W spektaklach Forced Entertainment aktorzy insynuują widowni perwersyjną przyjemność patrzenia (skopofilię), wabią ją, grają z nią w grę przyciągania i odpychania (np. przez odgrywanie wyznań, zadawanie sobie niezliczonej liczby pytań na temat życia i udzielanie na nie nieskończonej liczby odpowiedzi, nadmiarowe odgrywanie scen śmierci i bólu – jako najbardziej pożądanych przez widzów obrazów). „Czy marzyliście o patrzeniu, które nie miałoby żadnych konsekwencji, żadnej skazy moralnej, żadnej ukrytej w nim władzy, żadnych kosztów? – pyta Etchells. – Nie znajdziecie tego tutaj”[10]. Karasińska również demaskuje widza-voyera, ale na innych zasadach niż brytyjski kolektyw wciąga go w tworzenie znaczeń. W przedstawieniach Forced Entertainment narzędziem w grze z publicznością jest teatralność. To nic, że wszystko wygląda jak prowizorka, scenografia i ubrania jak z kinderbalu albo z second-handu, za pomocą stosu kostiumów i sterty kartonów z hasłami można, jak w *12 am: Awake and Looking Down* (1993), w nieskończoność odgrywać zdarzenia. U Karasińskiej sytuacja sceniczna jest prostsza, pozbawiona teatralności kostiumu, scenografii czy rekwizytów. Jeżeli jakiś rekwizyt się pojawi, jak np. jogurt w *Fantazji*, to raczej jako wyjątek, potwierdzający regułę. W miejsce gry scenicznymi konwencjami pojawia się gra projekcjami i wyobrażeniami na ich temat.

3.

Fantazja bazuje na wszystkim tym, co możemy sobie wyobrazić albo możemy spróbować sobie wyobrazić, albo nie jesteśmy sobie w stanie wyobrazić. To projektowanie spektaklu, w którym widz staje się wyimaginowanym współtwórcą. W zapowiedzi wypowiedzianej przez siedzącą na balkonie reżyserkę („nie mogą tego Państwo zobaczyć, ale można to sobie wyobrazić”) słyszymy, że przedstawienie, które mamy zobaczyć, powstanie teraz, na żywo (poza kilkoma fragmentami, do których realizatorzy przyzwyczaili się na próbach). Aktorzy nie mają przydzielonych ról. Karasińska (nie ma wątpliwości, że to ona, bo zwraca się do widzów i aktorów bezpośrednio) podkreśla, że będzie reagować na to, co wydarza się na

8 Tim Etchells, *Graj…*, dz. cyt., s. 53.

9 Fragmenty scenariusza sztuki *Fantazja* w reżyserii Anny Karasińskiej, dramaturgia: Magdalena Rydzewska, Jacek Telenga, premiera 9 kwietnia 2017, TR Warszawa.

10 Tim Etchells, *Graj…*, dz. cyt., s. 55.

scenie i wyczytywać na głos przebieg spektaklu. Dlatego też spektakl nie ma jednego, idealnego przebiegu. W związku z tym, że Karasińska sama jest *live*, a „nie leci z taśmy" – jak dodaje – niewykluczone, że się zaśmieje, pomyli albo nie będzie wiedziała, co robić.

Poza żartem z performatywności spektakli jest w tym przedstawieniu od początku gra w odkryte i zakryte. Odsłania nam się zasady gry, ale jednocześnie odstępuje się od reguł. Akcentuje się wydarzeniowość, jednocześnie sugerując powtarzalność. Zwraca się uwagę na obecność reżyserki, ale umieszcza się ją poza polem widzialności widza („jestem bardzo mała w tak dużej sali i mam małą lampkę"). Prowadzenie spektaklu na żywo daje możliwość reagowania na jego przebieg, a zatem szansę „zestrojenia się" z widzami, ale wpisuje go również w spektrum porażki, skoro osoba prowadząca akcję może się pomylić lub zaniemówić. We wstępnych deklaracjach pobrzmiewają również echa zasad Real Time Composition, metody polegającej na założeniu, że zamiast szukać „kreatywnych" rozwiązań należy się skupić na tym, co się znalazło i to rozwijać. „The ability to look at ourselves looking at (ourselves looking at) things" (João Fiadeiro). W jednym z wywiadów Karasińska wspominała zresztą swój udział w warsztatach Wojtka Ziemilskiego, poświęconych RTC, podczas których odkryła, że zawsze pracowała w taki sposób, choć nie znała wcześniej tej metody[11]. Odniosła się także do faktu, że ludzie odbierają spektakl *Ewelina płacze* jako improwizację, a jest on oparty na bardzo skomplikowanym mechanizmie dramaturgicznym[12]. Wyobrażam sobie, że w *Fantazji* jest podobnie, choć obejrzenie jednego przebiegu nie pozwala rozwiać wszystkich wątpliwości.

Fantazja to spektakl na szóstkę aktorów i pustą scenę. Poza Rafałem Maćkowiakiem, Adamem Woronowiczem i Marią Maj, którzy zagrali również w *Ewelina płacze*, biorą w nim udział: Agata Buzek, Zofia Wichłacz i Dobromir Dymecki. Na czym polega ich obecność w spektaklu? Aktorzy nie mówią tekstów (z kilkoma wyjątkami), niemo wykonują zadania, które przydzieli im reżyserka. Wywołani po imieniu, początkowo wysuwają się nieco na przód sceny, żeby zaznaczyć swoją obecność, co stopniowo się zaciera, w miarę, jak widz poznaje język spektaklu. Pierwsza sekwencja jest rodzajem krypto-prezentacji: aktorów (każdy zostanie raz wywołany i tym samym przedstawiony) i sposobu wytwarzania narracji. Głos Karasińskiej zwraca się w pierwszej kolejności do Dobromira Dymeckiego: „Dobromir gra teraz białego niedźwiedzia. Jesteśmy w teatrze, więc łatwo wierzymy, że jest prawdziwy, ale jeśli naprawdę dobrze mu się przyjrzysz, zobaczysz, że jego futro jest sztuczne. […] Pod futrem jest człowiek, nie widzimy go, ale możemy spróbować sobie go wyobrazić. […] Możliwe też, że to wcale nie jest on, tylko jego kolega, który zastępuje go we środy".

Na poziomie realności wychodzimy od zera: widz obserwuje, jak reżyserka – niczym na próbie – daje aktorowi zadanie. Z pozoru może to przypominać elementarne zadania aktorskie: mamy więc do odtworzenia proste, codzienne obserwacje, stany emocjonalne, zwierzęta, a nawet

11 *Kto szybko zaczyna, szybciej kończy*, rozmowa Arkadiusza Gruszczyńskiego z Anną Karasińską, http://www.dwutygodnik.com/artykul/6241-kto-szybko-zaczyna-szybciej--konczy.html, dostęp: 2 stycznia 2018.

12 Tamże.

zadania abstrakcyjne, np. zagranie otwartego słoika dżemu. Czy jednak chodzi o zadanie? Czy może o sam opis? Czy celem jest aktorskie odtworzenie rzeczywistości, czy raczej wywołanie w aktorach jakiegoś jej powidoku, śladu doświadczeń i obrazów już kiedyś gdzieś zapisanych? Aktorzy w dość nietypowy sposób reagują na polecenia: jednocześnie grają i nie grają tego, co zostało im zaproponowane. Witold Mrozek w recenzji z *Fantazji* nazwał ten efekt „teatralnym haiku": „Chodzi o aktorstwo ograniczone do sytuacji czy uczuć błyskawicznie nakreślonych paroma kreskami: dwoma minami, gestem, wygięciem ciała. Sugestywne obrazy w paru linijkach"[13].

Wydaje mi się, że jest w tym jeszcze coś: obserwacja samego siebie w tej zaledwie naszkicowanej roli czy chwilowej tożsamości, odsłonięcie na moment stosunku do niej (zaskoczenia, rozczarowania, rozbawienia, czasem satysfakcji). Aktorzy stają się medium dla strumienia obrazów, ale również dla własnych afektów. Ta gra w fantazjowanie odbywa się zarówno wobec widzów, jak i wobec pozostałych aktorów, i podszyta jest delikatną rywalizacją. W szczelinie między rolą-nie-rolą a mikro-komentarzem generuje się energia spektaklu, tworzonego (jak zapowiedziano) na żywo, jego performatywny wymiar. Scenariusz również za tym podąża: zadania przydzielane są często na zasadzie kontrastu, co często staje się źródłem dowcipu, albo uzupełniają się, nawarstwiają, anektując aktorów do scen niemal epickich. Albo wszyscy aktorzy mają za zadanie zagrać po kolei tę samą postać, albo odwrotnie – jeden z aktorów z uporem maniaka wciąż będzie grać jedną. Strategii jest wiele. Ten zdarzeniowy minimalizm ma swój rewers w języku. W budowaniu narracji, inaczej niż w uruchamianiu zdarzenia scenicznego, Karasińska odrzuca elementarz i posługuje się od razu piętrowym złudzeniem. Wyjściowy obraz białego niedźwiedzia wciąga nas po to tylko, by z każdym kolejnym skojarzeniem ulegać przesunięciu czy odwróceniu i ostatecznie okazać się czymś zupełnie innym, niż nam się początkowo wydawało.

Spróbujmy to sobie wyobrazić: „Zosia gra teraz osobę, która stoi tyłem po drugiej stronie ulicy, ma na głowie kaptur i kogoś ci przypomina, nie możesz sobie przypomnieć kogo, Agata gra teraz dziewczynę, która ma na sobie wzorzystą bluzkę, Majka gra mężczyznę, który właśnie połknął magiczną pigułkę i zaczyna mu się wydawać, że jest kobietą, Rafał gra kogoś, kto totalnie przypomina ci Sindbada Żeglarza, Adam gra kogoś, kto mógłby mieć na sobie pas szahida". Hasło „zmiana" kończy każdorazowo obraz lub sekwencję skojarzeń. Aktorzy przechodzą na inne miejsca i gra w fantazjowanie zaczyna się od nowa. Karasińska pobudza wyobraźnię widzów, każąc grać aktorom niekończące się katalogi istniejących i nieistniejących osób, stanów, zdarzeń. Aktorzy grają również widzów, aktorów, występujących w tym spektaklu, a nawet tych wśród nich, którzy mają nadzieję, że nie będą musieli grać pewnych rzeczy. „Zależy mi na tym, żeby ludzie przełączyli się na proces samodzielnego myślenia, nastroili na rejestr, w którym uruchamiają wolne skojarzenia, w którym tworzą znaczenia, odczytują sensy, stan napięcia, w którym jako widzowie trwają, napięcia wobec materiału scenicznego, ale także w relacji z innymi widzami" – tak opisywał

13 Witold Mrozek, *Abstrakcyjna „Fantazja"*…, dz. cyt.

podobną, moim zdaniem, strategię Tim Etchells[14]. Wytrącanie z dotychczasowych nawyków patrzenia i myślenia może się odbywać – jego zdaniem – zarówno przez ich podważanie, jak i uniemożliwianie ich ze względu na zbyt dużą lub niewystarczającą ilość informacji, wprowadzanie widza w stan niepokoju, przeskakiwanie z jednego rejestru emocjonalnego w drugi lub tworzenie zaskakujących zestawień[15]. U Karasińskiej tytułowa fantazja jest pomostem do zaangażowania widzów w proces uzupełniania spektaklu i zajmowania wobec niego postawy autorskiej.

4.

Przykładem uczestnictwa widza w tworzeniu wyimaginowanego spektaklu jest z pewnością *Générique* (*Napisy końcowe*), projekt performansu umieszczony w ramach otwartego dostępu na portalu everybodytoolsbox.com. To instrukcja zdarzenia (oparta na strukturze gry i kolektywnej kreatywności), wychodząca od pomysłu, że aktorzy i widzowie wspólnie dyskutują o spektaklu, który tak jakby właśnie się odbył. *Post-show talk*, w którym nieistniejący spektakl może zostać wykreowany we wspólnym opisie i tym samym uobecniony. Spektakl zostanie zatem performatywnie odegrany w języku, o ile uda się stworzyć w ramach wydarzenia tymczasową wspólnotę i miejsce wymiany.

Karasińską interesuje zarówno rozbrajanie relacji widz-przedstawienie, jak i gra z istniejącym/nieistniejącym, obecnym/nieobecnym, widzialnym/niewidzialnym. W równie przewrotny sposób, jak to ma miejsce w *Générique*, używa motywów autotematycznych do ukonkretnienia sytuacji scenicznej, ale robi to zawsze z lekkim przesunięciem. W połowie spektaklu pojawia się np. autorecenzja całości: „Adam gra teraz aktora, który wystąpił właśnie w nowym spektaklu, i jest to taki spektakl, że Adam najpierw długo stoi jak ta pizda na pustej scenie i nic nie mówi, a następnie gra ogon węża", natomiast „Majka gra teraz kogoś, kto pociesza się faktem, że w innym spektaklu teatralnym aktorzy całkowicie schowani w stożki z papieru grali stożki". Wspomniany zostaje również widz, który, owszem, aktywnie uczestniczy w wyobrażaniu sobie spektaklu, ale nie tego, na którym aktualnie się znajduje: „Majka gra teraz widza, któremu nie podoba się to przedstawienie i który żałuje, że jednak nie poszedł na przedstawienie *Nienawiść i twoja wina* grane w innym teatrze dzisiejszego wieczoru. Aby wytrzymać tutaj, widz wyobraża sobie tamto przedstawienie". Jest również temat niemocy, zresztą wyartykułowany w spektaklu bardzo wcześnie, zaraz po pierwszej „zmianie" obrazu: „Dobromir teraz gra kogoś, kto nic nie może sobie wyobrazić i chciałby mieć wszystko pokazane".

W spektaklu *We Are Still Watching* Ivany Müller (2012), chorwackiej choreografki, artystki i autorki tekstów, której prace stanowią w moim odczuciu ważny kontekst dla teatru Anny Karasińskiej, nic nie zostało pokazane widzowi. Sześćdziesięcioosobowa publiczność siedziała na widowni ustawionej wokół czterech boków pustej sceny i czytała wspólnie na głos tekst, który ktoś inny dla nich napisał. Müller przyglądała się w tym projekcie idei partycypacji w odniesieniu zarówno do teatru,

14 *Błędy wskazują kierunek, z Timem Etchellsem rozmawia Katarzyna Tórz*, przeł. Katarzyna Tórz, w: Tim Etchells, *Tak jakby nic się nie wydarzyło*, dz. cyt., s. 252.

15 Tamże.

jak i do praktyk politycznych. O poszukiwaniach wokół wyjściowego konceptu napisała: „W *We Are Still Watching* role widzów-lektorów (*voice* – I.G.) łączą się z rolami obywateli-wyborców (*vote* – I.G.). Jedno z pytań, które sobie zadawaliśmy podczas pracy nad tą propozycją performatywną, brzmiało: jak pozostać politycznym w ekstremalnie zapisanym (*scripted* – I.G.) i pozornie »dobrze zorganizowanym« społeczeństwie?"[16]. Wspólne dla Müller i Karasińskiej jest szukanie dla widza nowej, aktywnej roli (już nie spectactora[17] ani widza wyemancypowanego[18]), wspólne są również kwestie percepcji i widzialności. Karasińskiej nie interesują jednak motywacje polityczne, raczej egzystencjalne. Dlatego to w innym spektaklu Ivany Müller widziałabym prototyp poszukiwań z *Fantazji*.

W *While We Were Holding It Together* (2006) Müller konstruuje prostą sytuację: grupa performerów (aktorów?, tancerzy?) przez ponad godzinę trwa na scenie w jednym, żywym obrazie. Obraz jest dość starannie zakomponowany (ktoś leży, ktoś stoi, ktoś siedzi), ale nie przywołuje na myśl żadnej konkretnej wizualnej reprezentacji (malarskiej, rzeźbiarskiej czy filmowej). To jakby zatrzymany kadr, nieznośnie wydłużony w czasie, w którym niektóre gesty są wyraziste, inne zupełnie zwyczajne. Motorem dramaturgicznym spektaklu jest język, który stwarza za każdym razem inny kontekst dla obrazu. Inaczej niż u Karasińskiej w *Fantazji* (głos reżyserki spoza sceny jako źródło instrukcji-opisów), w spektaklu Müller to performerzy projektują znaczenia, wkomponowując zatrzymane w jednej pozycji ciała w konkretne układy współrzędnych. Na co i na kogo patrzymy? Na zespół rockowy na wyjeździe? Na piknik w lesie? Na rzeźby wystawione na aukcji lub zamknięte w magazynie? Lista propozycji jest długa, zestawienia coraz bardziej absurdalne, narracja błyskotliwa i dowcipna. Tekst zaczyna się zawsze od słów „I imagine…". Ewokacyjna moc języka sprawia, że widz patrzy, wyobraża sobie i daje się wciągnąć w grę tworzenia znaczeń. *While We Were Holding It Together* to przedstawienie o potędze wyobraźni, ale przede wszystkim o obrazach: zawsze zmiennych i zależnych od tego, kto na nie patrzy.

Ivanę Müller, z punktu widzenia choreografii, dużo bardziej niż Karasińską, interesuje relacja między ciałami w przestrzeni a językiem. Ciała performerów tylko pozornie są statyczne, pod koniec spektaklu wyraźnie drżą, zmęczone wysiłkiem wytrzymania przez godzinę w jednej pozycji. Można mówić również o choreografii na poziomie języka, o ruchu myśli zamiast przemieszczania ciał, jak to ma często miejsce w choreografii konceptualnej. W *While We Were Holding It Together* język jest nie tylko narzędziem kształtowania wyobrażeń i idei, ale też motorem performansu, angażuje widza w proces wyobrażeniowego uzupełniania i zajmowania wobec spektaklu pozycji współuczestnika. W *Fantazji* Karasińskiej wypowiedzi również pełnią przede wszystkim funkcję ewokacyjną: wywołują subiektywne reakcje w odbiorcy, pobudzają jego wyobraźnię. W obu przypadkach stawką nie jest jednak multiplikacja subiektywnych przebiegów, ale wytwarzanie tymczasowej wspólnoty poprzez zbiorową pracę

16 http://www.ivanamuller.com/works/we-are-still-watching/, dostęp: 20 stycznia 2018.

17 Pojęcie z Teatru Forum Augusto Boala.

18 Por. Jacques Rancière, *Widz wyemancypowany*, przeł. Adam Ostolski, „Krytyka Polityczna" 2007 nr 13, s. 310–319.

wyobraźni. Jak w tytule przedstawienia Ivany Müller, właściwym zdarzeniem jest próba wspólnego utrzymania „tego" czegoś. Czym „to" (*It*) jest?

5.

Karasińska w jednym z wywiadów powiedziała: „Na początku trzeba rozbroić sytuację: widz – przedstawienie – teatr. A potem stworzyć wspólnotę, miejsce wymiany"[19]. Reżyserka posługuje się rozbiorem sytuacji teatralnej i zmienną tożsamością aktorską, by dotrzeć do realności w teatrze. Poszukiwanie obecności odbywa się przez nagromadzenie nieobecności: tradycyjnie pojmowanej inscenizacji, roli, opowieści. Jesteśmy tu i teraz, wobec pustej sceny, z grupą aktorów, z potencjałem ledwo zasugerowanych postaci i opowieści. „W tym teatrze przestrzeń doświadczenia rozpościera się nie tam, gdzie wymyślony świat dramatu spotyka się z wyobraźnią widza, lecz w negocjacji, między rzeczywistym światem aktorów i publicznością" – pisał o doświadczeniu kontaktu z teatrem Forced Entertainment Hans-Thies Lehmann[20]. Wydaje mi się, że podobna refleksja mogłaby się odnosić również do teatru Anny Karasińskiej. Na czym polegają wspomniane negocjacje między aktorami a widzami? Lehmann widzi ich źródło w języku: „Katalizatorem komunikacji staje się aspekt językowej symboliki, wymowy i wzajemnej zamienności mówienia i słuchania"[21]. Nawet jeżeli narracja opiera się na strategiach wyobcowania, posługuje się fragmentarycznością i dekonstrukcją, pozostaje wciąż centralnym elementem zdarzenia scenicznego. Potwierdza to w jakimś stopniu wypowiedź samej Karasińskiej, dotycząca jej sposobu konstruowania narracji. O scenariuszu swojego pierwszego spektaklu mówiła, że ma falistą strukturę: „Utrzymujemy widza cały czas w stanie rozśmieszania, niepokoju i zajmujemy jego rozum czymś innym niż to, o co dokładnie chodzi. Ludzie nie wiedzą, dlaczego w taki sposób reagują. Ale czegoś doświadczają. Nie ma sensu tego wprost nazywać, ale to działa"[22].

W *Fantazji* widz też jest nieustannie rozśmieszany: humor wynika zarówno z samego tekstu, zabawnych mikrohistorii, które są w nim zapisane, z kompozycji materiału, jak i z dystrybucji tych absurdalnych miniatur, zderzenia ich z konkretnymi aktorami, na których są projektowane. Poza autotematycznymi wirusami (fragmenty o widzach i aktorach), w strukturze narracji pojawiają się również sekwencje o nieco innej tonacji, bardziej tajemnicze i niepokojące, związane z obrazami śmierci lub przemocy: powracający motyw anonimowej, niezauważonej śmierci człowieka w prowincji Xi'an, historia o chłopaku, który zabił kolegę kijem bejsbolowym, historia chłopca, którego osa przestraszy na śmierć. Nie stanowią żadnego mocnego zerwania czy zakłócenia w narracji, ale towarzyszy im nieco inna strategia aktorska, bardziej wsobna, mniej ilustracyjna i żartobliwa, reżyserka stosuje zresztą dłuższe pauzy między kolejnymi wypowiedziami, dając aktorom więcej czasu na

---

19 Mike Urbaniak, *Nie umiem zauczestniczyć*, dz. cyt.

20 Hans-Thies Lehmann, *Szeroki uśmiech Szekspira. Uwagi na temat teatru świata u Forced Entertainement*, przeł. Małgorzata Ćwikła, w: Tim Etchells, *Tak jakby nic się nie wydarzyło*, dz. cyt., s.123.

21 Tamże.

22 *Kto szybko zaczyna…*, dz. cyt.

skonfrontowanie się z opisem. Te obrazy najbardziej zapadły mi w pamięć, głównie za sprawą mechanizmów dramaturgicznych, które je uruchamiają. Historie nie są budowane na wytworzeniu prostego efektu dramatyzmu, wręcz przeciwnie. W historii o zabiciu chłopaka bejsbolem głównych bohaterów (mordercę, jego siostrę, ofiarę), których grają kolejno Dobromir, Zosia i Adam, zestawiono z poglądami na temat tego czynu: „Agata i Majka grają osoby, które uważają, że osoby jak ta, którą teraz gra Dobromir, to w ogóle nie są ludzie, Rafał gra kogoś, kto woli myśleć, że takie osoby, jak ta, którą teraz gra Dobromir, nie istnieją. Dobromir gra teraz kogoś, kto nie istnieje". Podobny gest narracyjny zastosowano w opowieści o niezauważonej śmierci człowieka w chińskiej prowincji Xi'an. „Adam gra teraz osobę, która wskoczyła do rzeki w prowincji Xi'an i nikt się o tym nie dowiedział ani nie napisał w gazetach". Po detalicznej rekonstrukcji okoliczności śmierci (aktorzy grają osobę, która go znała, łąkę nad rzeką, do której wskoczył, matkę samobójcy, tani chiński zegarek, który działa minutę po utonięciu, ostatnie słowa umierającego wypowiedziane po chińsku), Adam „gra osobę, która sprawdziła w Wikipedii, że coś takiego jak prowincja Xi'an nie istnieje".

Obszar negatywności, który odsłania się w *Fantazji*, łączy poszukiwania Karasińskiej z założeniami performatyki negatywnej, w której istotne strategie artystyczne stanowią gesty oparte na porażce i odmowie (motyw niewidzialności, niezaistnienia, niemocy, niedziałania). Perspektywa wspólnego fantazjowania (według podpowiadanych przez reżyserkę scenariuszy) łączy się bowiem w spektaklu z wpisaną w to doświadczenie możliwością porażki wyobraźni: odmowy czy niemożliwości uczestnictwa. Między potencjalnym zaangażowaniem widza w wytwarzanie znaczeń a negowaniem sensu tego uczestnictwa otwiera się przestrzeń efemerycznej wymiany i uważności. W tym przybliżaniu widza do obrazu, a następnie gwałtownym odcięciu go od niego wytwarza się bardzo silny efekt obcości, który staje się katalizatorem doświadczenia.

„Random Disconnects" Karasińskiej można by potraktować roboczo jako autorską wersję Brechtowskiego V-efektu. To, co w przypadku strategii Brechta stało się już łatwo rozpoznawalną i bezpieczną konwencją, wprowadzającą w spektakl elementy dystansu, u Karasińskiej realizuje się przynajmniej na kilku poziomach: w języku, strukturze i grze aktorskiej. W języku efekt obcości lokowałabym w operowaniu strategią wyostrzania i zacierania obrazów, w gwałtownym usuwaniu ich z pola widzenia, zderzaniu ich na zasadzie kontrastów. Co ciekawe, te obrazy dość szkicowo materializują się na scenie, więc domagają się mocnego wyświetlenia w wyobraźni, a to z kolei prowadzi do intensywnej identyfikacji. Fantazja to przecież również element rzeczywistości psychicznej (fantazmat). Wyobrażony scenariusz, w którym w sposób jawny lub ukryty podmiot fantazjujący realizuje swoje pragnienia. Trudno powiedzieć, na ile spektakl Karasińskiej aktywuje taki mechanizm. „Ludzie nie wiedzą, dlaczego w taki sposób reagują. Ale czegoś doświadczają". Ten aspekt psychoanalityczny jest dla mnie najbardziej zagadkowy. W strukturze całości „oderwanie" odbywa się przez ciągłe wytrącanie widza z sytuacji wyobrażania sobie spektaklu: działają w ten sposób wszystkie metakomentarze, które stanowią osobne pasmo przedstawienia. Są zakamuflowane w narracji, podporządkowane regułom gry (X gra widza, który…, Y gra aktora, który…), aż do finału, w którym każdy „gra osobę, która może grać, co

chce". Możliwość grania tego, co się chce, równa się w tym spektaklu możliwości zejścia ze sceny.

Efekt „Random Disconnects" można dostrzec również w wyjątkowej obecności aktorów w *Fantazji*. Nasuwa się tu podobieństwo z aktorami z Needcompany (choć znowu nie chodzi tu – jak w przypadku Forced Entertainment – o stronę wizualną czy warstwę inscenizacyjną przedstawień, ale specyfikę obecności), których grę Hans-Thies Lehmann opisywał, używając pojęcia *détachement/oderwanie*: „Można powiedzieć, że aktorzy zachowują się na scenie w dziwnie swobodny sposób: są świadomi sytuacji scenicznej, a zarazem od niej oderwani. Kiedy wydaje się, że nie zwracają uwagi na widza, zdarza im się skierować wprost do niego lub przyjąć jego punkt widzenia. […] Jeśli pojawia się emocja, fragmentaryczna natura spektaklu sprawia, że zdaje się ona cytatem, chwilowym przejawem podniecenia, nieuwzględnionym w przyjętej metodzie pracy nad rolą. Intencją twórców spektaklu nie jest wciągnięcie nas w sztuczny, pompatyczny świat, ale przybliżenie nam swobody [*désinvolture*], zwyczajności performerów. Co ciekawe, widz ma dzięki temu wrażenie większej intymności kontaktu z aktorami. Odgrywanie roli tworzy dystans między aktorem a rzeczywistością teatru, natomiast programowa rezerwa aktorów Lauwersa przybliża ich do widza"[23].

To, co udało się Karasińskiej uzyskać w dwóch spektaklach z TR Warszawa, i co można by nazwać „programową rezerwą" aktorów, nie zafunkcjonowało w Narodowym Starym Teatrze. W przedstawieniu *Wszystko zmyślone* zamiast specyficznej obecności pojawiła się gra aktorska: ciężka, emocjonalna, mało błyskotliwa. Ma to fatalny wpływ na spektakl, bo kompromituje wszystkie pozostałe elementy (grę z widzem, niuanse narracyjne, nawet tytuł) jako zbyt toporne, dosłowne. Ostatni spektakl reżyserki, mimo zastosowania podobnych strategii, jest płaski i nużący. Tworzy barierę w relacji z widzami. Nie działa. To pokazuje, że nie z każdym zespołem aktorskim uda się Karasińskiej odkryć mechanizm wytwarzania wspólnego tu i teraz. Jej teatr jest oparty na paradoksach, minimalistyczny i konceptualny. Niedopowiedzenia, płynność tożsamości aktorów i widzów oraz utrzymanie napięcia w komunikacji między performerami a publicznością są warunkiem faktycznego spotkania.

23 Hans-Thies Lehmann, *Détachement/Oderwanie. O grze aktorskiej w teatrze Jana Lauwersa*, przeł. Ana Brzezińska, w: *Nie widzę piękna w świecie bez człowieka. O teatrze Needcompany*, red. Christel Stalpaert, Frederik Le Roy, Sigrid Bousset, Korporacja ha!art, Fundacja Malta, Kraków–Poznań 2013, s. 66–67.

Bibliografia

Etchells, Tim, *Graj: współpraca i proces*, przeł. Maciej Kositorny, w: Tim Etchells, *Tak jakby nic się nie wydarzyło. Teatr Forced Entertainment*, red. Katarzyna Tórz, Fundacja Malta, Korporacja ha!art, Poznań–Kraków 2015.

Kto szybko zaczyna, szybciej kończy, rozmowa Arkadiusza Gruszczyńskiego z Anną Karasińską, http://www.dwutygodnik.com/artykul/6241-kto-szybko-zaczyna-szybciej-konczy.html, dostęp: 2 stycznia 2018.

Krakowska, Joanna, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, http://www.dwutygodnik.com/artykul/6756-auto-teatr-w-czasach-post-prawdy.html, dostęp: 20 stycznia 2018.

Mrozek, Witold, *Abstrakcyjna „Fantazja" w TR Warszawa*, „Gazeta Wyborcza", 16 kwietnia 2017.

Lehmann, Hans-Thies, *Détachement/Oderwanie. O grze aktorskiej w teatrze Jana Lauwersa*, przeł. Ana Brzezińska, w: *Nie widzę piękna w świecie bez człowieka. O teatrze Needcompany*, red. Christel Stalpaert, Frederik Le Roy, Sigrid Bousset, Korporacja ha!art, Fundacja Malta, Kraków–Poznań 2013, s. 66–67.

Urbaniak, Mike, *Nie umiem zauczestniczyć*, „Pan od kultury. Teatralny blog Mike'a Urbaniaka", 29 listopada 2016, www.mikeurbaniak.wordpress.com.

Rancière, Jacques, *Widz wyemancypowany*, przeł. Adam Ostolski, „Krytyka Polityczna" 2007 nr 13.

ABSTRAKT

Iga Gańczarczyk
Możemy spróbować to sobie wyobrazić

Punktem wyjścia artykułu jest stwierdzenie, że przypisywana Karasińskiej pozycja teatralnej debiutantki i samouka nie do końca pozwala opisać konceptualne zaplecze jej teatru. Na pięć zrealizowanych przez Karasińską spektakli (*Ewelina płacze*, *Drugi spektakl*, *Urodziny*, *Fantazja*, *Wszystko zmyślone*) można spojrzeć jak na spójny i przemyślany projekt teatralny. Analiza dotyczy wpisanych w teatr Karasińskiej paradoksów, powracających lub porzuconych gestów artystycznych, za pomocą których wytwarzany jest między aktorami, spektaklem a widzami szczególny rodzaj współzależności. Artykuł koncentruje się przede wszystkim na próbie opisu *Fantazji* wystawianej w TR Warszawa jako modelowej sytuacji scenicznej do obserwacji pozycji widza, obecności aktora, funkcji języka. Spektakle Karasińskiej analizowane są z punktu widzenia krytyki instytucjonalnej, metateatralności, auto-teatru, specyficznie pojętego efektu obcości (*Random Disconnects*). Artykuł pokazuje również, że prace Karasińskiej nie funkcjonują w próżni, ale tworzą szereg asocjacji z działaniami innych artystów z pola sztuk performatywnych, między innymi: Forced Entertainment, Ivany Müller czy Tino Sehgala.